Nr. 5. Dnia 15-go września 1926 r. RoK I.

MUZYK WOISKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

WarunKi prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	1.00 zł.
kwartalnie	300 „
półrocznie	6 00 „
rocznie	12.oo „
Cena pojedyńczego egz.	iOgr.
Konto P. K. 0. Poznań	Nr. 208 081

Założyciel i nacz. redakt.: Eugenjusz Dawidowicz zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: Józef Stanach zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.

Ceny ogłoszeń:

zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::

Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

ProjeKt pod rozwagą

W styczniu 1922 r. wybrałem się z przyjacielem moim p. F. Kulczyckim na poranek do Filharmonji warszawskiej. Przy kasie i w garderobach ścisk niezwykły. Poranek był poświęcony twórczości Schuberta. Prócz orkiestry, w programie: odczyt o twórczości Schuberta i śpiew p. Mokrzyckiej. Napływ słuchaczy nie dziwił mnie. Uwagę moją zwrócił na siebie inny fakt, mianowicie, że pomiędzy zdążającymi do garderoby spostrzegłem mnóstwo dziatwy szkolnej, ustawionej parami pod okiem wychowawczyń, pp. nauczycielek. Śledziłem więc wzrokiem tę młodzież — od chwili wejścia na salę aż do końca koncertu. Zaimponowało mi przytem wiele. Już w pierwszym rzędzie sam fakt masowego udziału młodzieży w poranku, następnie wzorowa, świadoma powagi miejsca karność młodzieży, a dalej — w czasie koncertu — sposób słuchania go — napięcie uwagi — rozumienie prelegenta i godne poważne nagradzanie oklaskami wykonawców za ich trud. Jak następnie od jednej z pań wychowawczyń dowiedziałem się była to młodzież jednej z żydowskich instytucji wychowawczych w Warszawie.

Wypadek ten naprowadził mnie na jedną myśl, którą w kilka miesięcy później w czyn wprowadziłem. Przeniesiony rozkazem swoich władz do jednego z mniejszych miast jako kapelmistrz wojskowy •— postanowiłem urządzać poranki muzyczne z orkiestrą wojskową dla młodzieży szkół średnich. Myśl ta została przez p.p. dyrektorów z prawdziwą wdzięcznością przyjęta i przez szereg miesięcy co niedzieli odbywały się te poranki. Było to w r. 1922 i 1923. Chcę z tego miejsca pp. kolegom-kapelmistrzom rzucić myśl, która zapewne znajdzie wdzięczne przyjęcie. Większe miasta polskie, w których życie muzyczne wre uiządzają staraniem już to władz szkolnych już to związków nauczycielskich poranki muzyczne, na których młodzież ma sposobność osłuchać się muzyki, z nią się obyć, a po latach konsekwentnej pracy nad sobą — muzyki zapragnąć.

Inaczej ma się rzecz z małemi miastami. Tu przez lata całe nie ma sposobności usłyszenia dobrej muzyki (mam na myśli muzykę poważną nie świetne ,,jazz-bandy“). Jakież piękne pole działania otwiera się dla kapelmistrza, którego pułk stoi właśnie w takiej miejscowości. Jaka piękna sposobność do zacieśnienia węzłów szczerej sympatji pomiędzy obywatelami w mundurze polskiego żołnierza a między obywatelami w „cywilu” i przyszłymi obywatelami w mundurze!

Wiem, że projekt ten nie jest niewykonalny. Prócz własnego doświadczenia — mam wiadomości od jednego z kolegów z małej pomorskiej mieściny, że co niedzieli zgromadzał w auli miejscowego gimnazjum młodzież i po nabożeństwie darzył ją swoją świetną muzyką. Wiem i to, że kolega ten jest powszechnie w mieście ceniony i że nie ma malca w mieście, któryby go nie znał, nazywając go w rozmowie z kolegą „nasz kapelmistrz”.

Trudności w urządzaniu takich poranków nie ma prawie żadnych. Trzeba naprzód zasięgnąć opinji swego przełożonego — następnie zgody dyrektorów szkół względnie miejscowego inspektora. Jestem pewny, że tak czynniki wojskowe jak i szkolne władze w zrozumieniu szlachetnego celu — poprą usiłowania oddając do dyspozycji wszelkie możliwe środki. Zawsze jeden z nauczycieli znajdzie się chętny, który przygotuje odczyt, będący odpowiednikiem programu. Ze względu na trudne i ciężkie stosunki w orkiestrach wojskowych — trzeba obciążyć młodzież jakąś opłatą — po porozumieniu jednak z władzami szkolnemi, które znając lepiej stosunki wśród młodzieży, określą wysokość wstępnego od osoby.

Program powinien być obmyślony celowo -- przedstawiać jakąś całość.

Taka celowa praca przyniesie napewno po jakimś czasie korzyści, nauczy młodzież kochać i pragnąć muzyki — a jeśli to się stanie, gdy ta młodzież podrośnie, na samodzielnych wyjdzie obywateli — spokojnymi być możemy o muzykę w Polsce. Dźwignie się ogólna kultura muzyczna — w ślad za tem dźwignie się materjalny byt naszych orkiestr wogóle i wojskowych przy tem też — sale koncertowe nie będą świeciły jak dziś pustkami a muzycy nasi nie będą musieli za chlebem iść do obcych, lub głodno żyć wśród swoich.

Oto droga wskazana! Pomyśleć trzeba nad tem. Może przecież myśl niezła? — choć wiem, że nie nowa. —

Od RedaKcji.

Współpracę w „Muzyku Wojskowym“ przyjęli w dalszym ciągu następujący panowie: prof. **F. Konopasek,** dyr. Kons. **Dr.** H. **Opieński,** inżynier **Sieprawski Władysław,** kapelmistrz **Stoczewski Józef,** i kapelmistrz **Wastak Stefan.**

Redukcja orkiestr wojskowych

W nr. 223 „Polski Zbrojnej*[1] z dnia 14 sierpnia ukazał się podpisany literami R. S. artykuł p. t.: „Orkiestry wojskowe**. Autor nawiązując do wywodów francuskiego generała Brissaud-Desmaillet, występuje bardzo ostro przeciwko rzekomo nadmiernej ilości orkiestr wojskowych w Polsce i proponuje zredukowanie ich „jeśli nie do jednej orkiestry na korpus, to choćby do jednej na dywizję**, względnie zastanawia się nad tem, czy nie należałoby stworzyć — na wzór Grecji — orkiestry garnizonowe, nieprzynależne do pułków, byleby tylko za wszelką cenę redukcję przeprowadzić.

Ten w kategoryczny sposob postawiony postulat motywuje p. R. S. względami natury materjalnej, mówiąc: „My chorujemy poprostu na nadmiar orkiestr wojskowych. Nie tylko każdy pułk piechoty, który ma orkiestrę etatową, ale każdy pułk innej broni uważa za punkt honoru, aby stworzyć sobie orkiestrę. Dobrze, jeśli się to dzieje nie kosztem stanu bojowego. Jeżeliby poza służbą powstał chór, czy orkiestra w pułku, to przeciw temu nikt mieć nic nie może. Gorzej jest jednak, gdy dowódca pułku zezwala, aby kapelmistrz „wybierał “ sobie kandydatów do orkiestry z pośród rekrutów, którzy zanim się nauczą stać na baczność, już wcieleni są do orkiestry, aby cały czas służby wojskowej spędzić na graniu, bądź na koncertach publicznych, bądź na wieczorkach, balach czy przyjęciach.** — — — „Znam wypadki** — pisze dalej p. R. S. — „że kompanje całe liczyły j)o 20 szeregowych, a mimo to orkiestra pułkowa nietylko że nie posiadała braków etatowych, ale wynosiła j>o kilkunastu szeregowych ponad etat. Nas na to nie stać. Pięknie jest szerzyć kulturę muzyczną, ale niech szerzą ją ci, którzy są do tego powołani. Wojsko musi przedewszystkiem się szkolić i przygotowywać do wojny i to powinno być pierwsze, jeśli nie jedyne jego zadanie. Przy coraz bardziej kurczącym się kontyngencie przeszło 2200 szeregowych w orkiestrach pułkowych etatowych, nie licząc nieetatowych, nie licząc grajków i doboszy kampanijnych, to luksus na jaki nas nie stać.“

Projekt redukcji orkiestr proponowany pr^ez p. R. S. musi wywołać tak gorący sprzeciw w kołach muzyków, że uważam za swój obowiązek zająć się nim szerzej w organie fachowym.

Przedewszystkiem muszę stwierdzić, że p. R. $_{v}$S. opierając się na wywodach gen. Brissaud-Desmaillet zapomina, że między stosunkami polskiemi a francuskiemi kolosalna zachodzi różnica. Podczas gdy we Francji orkiestry pułkowe są powołane przedewszystkiem do tego, aby służyć żołnierzowi przez podnoszenie jego ducha w koszarach, w marszu i na ćwiczeniach, to w Polsce mają one jeszcze inne zadanie, są bowiem krzewicielami kultury muzycznej wśród najszerszych warstw społeczeństwa. O tej roli naszych orkiestr pisałem szerzej w nr. 1 „Muzyka Wojsk.“ w artykule o orkiestrach nieetatowych. We Francji, gdzie ogólna kultura narodu stoi jirzecież o wiele wyżej niż w Polsce mogą tę rolę spełniać setki orkiestr cywilnych rozsianych po kraju. U nas orkiestr tych narazie bardzo jest niewiele, a te, które są, stoją na zbyt niskim poziomie, aby mogły podejmować się zadań poważniejszych. Ciężar zatem' niesienia kultury muzycznej między lud spoczywać u nas musi w pierwszym rzędzie na barkach orkiestr wojskowych. Likwidacja choćby części ich z pośród istniejących i redukcja orkiestr przyniosłaby dla kultury narodu straty niepowetowane. O tem, czy dałaby skarbowi państwa wielkie oszczędności, j>omówię niżej.

Gen. Brissaud-Desmaillet występuje przeciwko orkiestrom wojskowym, twierdząc, że zadaniem wojska jest szkolenie przyszłych podoficerów. Szkolenie muzyków nie powinno, jego zdaniem, wchodzić w zakres czynności wojskowych, ponieważ pociąga ono za sobą niepotrzebne wydatki i odciąga sporo żołnierzy od służby w linji. Gen. Brissaud-Desmaillet zdaje sobie jednak sprawę z tego, że likwidacja czy redukcja orkiestr wywołałaby protesty u dców pułków, którzy niechętnie pozbywaliby się swych orkiestr. Proponuje więc następujące wyjście: zastąpić orkiestry pułkowe przez oddziały fanfarzystów o małym składzie liczebnym, a prawdziwe orkiestry zostawić tylko po jednej na korpus. „Orkiestry te powinny być kompletowane z pośród żołnierzy, którzy ukończyli konserwatorjum, lub brali udział w orkiestrach cywilnych.“ Z artykułu p. R. S. można wnosić, że te projekty francuskiego generała przemawiają mu do przekonania i że analogiczne zarządzenia w Polsce byłyby jego zdaniem pożądane. Nie wiem, jakie stanowisko zajmą francuscy fachowcy wojskowi i muzycy wobec tych projektów, z naszego jednak punktu widzenia przeprowadzenie ich byłoby nietylko niepożądane, ale nawet po części niewykonalne.

Przedewszystkiem musimy wziąć pod uwagę fakt, że nie bylibyśmy w stanie skompletować naszych orkiestr korpusowych czy dywizyjnych.

Żołnierzy-rekrutów, którzyby skończyli konserwatorjum, czy inne równorzędne szkoły służy u nas procent minimalny. Pozatem są to ludzie nie nadający się do orkiestr wojskowych, w większości bowiem wypadków są to pianiści i skrzypkowie. Między uczniami konserwatorjum prawie nie spotyka się takich, którzyby uczyli się grać na instrumentach dętych, a jeśli tacy się trafią, to przeważnie są to elewi orkiestr wojskowych. Każdy nieuprzedzony człowiek, interesujący się ruchem muzycznym wie, że właśnie orkiestry wojskowe są niejako kadrą dostarczającą muzyków, grających na instrumentach dętych do orkiestr cywilnych. Gdyby nie orkiestry wojskowe, to całą masę stanowisk instrumentalistów grających na trąbach, waltorniach, puzonach a po części też i na drzewie musielibyśmy obsadzać ludźmi importowanymi z zagranicy. Orkiestry zatem cywilne niewiele dostarczyłyby materjału do owych wzorowych orkiestr wojskowych przy korpusach.

Sprawa ta nietylko w Polsce tak wygląda. W Niemczech, z któremi nie możemy się równać pod względem rozwoju kultury muzycznej, panują w tej mierze stosunki nie o wiele inne niż u nas. Tosamo jest we Francji, Rosji, Hiszpanji. Jedynie może w Czechosłowacji dzięki specjalnemu umuzykalnieniu narodu przedstawia się sprawa kompletowania orkiestr wojskowych korzystniej niż gdzie indziej. Ale to jest wyjątek, którego nie można brać za punkt wyjścia niniejszych rozważań. —

Na całym świecie w orkiestrach wojskowych musi być nauka, muszą być wychowywani i kształceni muzycy zawodowi, bo tylko w ten sposób można zapewnić rozwój i byt tym orkiestrom. A że łatwiej jest uczyć takich, którzy w szkołach muzycznych uczyli się grać na innych instrumentach, to cóż dziwnego, że kapelmistrze „wybierają" sobie z rekrutów kandydatów do orkiestry, na co się tak bardzo zdaje obruszać autor artykułu z „Polski Zbrojnej".

Sprawa przeszkolenia wojskowego tych orkiestrantów, kwestja nauczenia ich prymitywów służby wojskowej uregulowana jest rozkazami M. S. Wojsk., do których wykonania i przestrzegania powołani są dowódcy pułków.

Co się zaś tyczy fanfarzystów, o jakich wspomina generał francuski i jacy się podobali panu R. S., to i tu sprawa nie wygląda tak łatwo i prosto, jakby się zdawało. — Skąd tych fanfarzystów wziąć i kto ich będzie uczył? Czy wreszcie nie będzie to odciąganiem od linji znowu pewnej ilości żołnierzy, ta tylko różnica, że muzyka będzie gorsza. Jakaż tu korzyść, skoro dla minimalnej oszczędności straci się tyle prawdziwego piękna, jakie dobra orkiestra przynosi w darze? Pozatem śmiem sprzeciwić się twierdzeniu p. R. S. jakoby te nieliczne zespoły fanfarzystów, „grające wyłącznie rzeczy łatwe i przystępne" wystarczały zupełnie dla pułków. Z doświadczenia wie każdy żołnierz, jaką rolę gra w marszu rytm wybijany energicznie, miarowo przez instrumenty perkussyjne. Nawet najpiękniejsze melodje wygrywane przez fanfary, czy inne „instrumenty muzyczne nowego typu, dające połączenia bardziej melodyjne tonów muzycznych" (sic!) nie są w stanie tchnąć w maszerującego żołnierza tej radości i samopoczucia rytmicznego, jakie daje marsz odegrany przez pełną, silną orkiestrę wspartą o bęben i czynele. I ten więc wzgląd przemawia przeciw projektom p. R. S.

A jeszcze nie na tem koniec. Przypuśćmy, że projektodawcy uda się uzyskać rozkaz tworzący na miejscu orkiestr pułkowych orkiestry korpusowe, czy dywizyjne. Czy orkiestry miałyby jeździć okresowo z pułku do pułku, czy też stałyby tylko w miejscu postoju dywizji, czy korpusu, a tylko wyjeżdżałyby do pułków na uroczystości. Ależ, na Boga, takie wyjazdy byłyby i uciążliwe i kosztowne, zwłaszcza jeśli się weźmie pod uwagę naszą dyslokację, gdzie pułki tejsamej dywizji nieraz rozrzucone są na znacznej przestrzeni, a cóż dopiero mówić o pułkach i formacjach korpusu! Do tego w wartość tej orkiestry, stale będącej w rozjazdach, nie wierzę.

Trochę inaczej wyglądałaby sprawa w orkiestrach garnizonowych. W garnizonach niewielkich, nie posiadających więcej nad dwa lub trzy pułki, byłaby może taka orkiestra jedna na cały garnizon do pomyślenia. W garnizonach większych, gdzie ma swe miejsce postoju większa ilość formacyj n. p. w wielkich miastach takich jak Kraków, Lwów, Poznań, Bydgoszcz jedna orkiestra na garnizon poprostu przepracowałaby się. Spadłby bowiem na nią ciężar wszelkich ćwiczeń, wart, pogrzebów, nabożeństw i uroczystości, (bo nie tylko dla balów, przyjęć i publicznych koncertów służą orkiestry wojskowe, jak się wydaje panu R. S.) a w nadmiarze tych wszystkich grań służbowych orkiestra taka nie miałaby poprostu czasu na ćwiczenie. Rezultat dałby się z łatwością przewidzieć: byłby to najzupełniejszy upadek orkiestr wojskowych.

Reasumując powyższe wywody dochodzę do wniosku, że „oszczędnościowy" projekt autora artykułu z „Polski Zbrojnej" nie powinien być przez czynniki miarodajne brany w rachubę. Zapewne, że orkiestry wojskowe są pewnego rodzaju luksusem i pod tym względem zgadzam się z p. R. S. Przeciwstawiam się mu jednak stanowczo, jeśli chodzi o twierdzenie, jakoby redukcja orkiestr przyniosła wiele oszczędności państwu. Przedewszystkiem liczba grających przy zatrzymaniu fanfarzystów nie spadłaby tak znacznie poniżej sumy 2200 szeregowych. Orkiestry nieetatowe nie dałyby się zlikwidować, w to bowiem, żeby możliwem było stworzyć zespoły grających w godzinach pozasłużbowych nie uwierzy nikt, kto wie, jak ciężka jest służba w linji i jak trudno jest doprowadzić orkiestrę do jakiej takiej wartości nawet w warunkach normalnych t. zn. dając jej możność pracy wyłącznie dla muzyki w ciągu całego dnia. Rozwielmożniłby się zatem po pułkach chcących posiadać orkiestrę system zatajania niewłaściwości i obchodzenia rozkazów. Jak niemoralny wpływ wywierałby taki system na samych grających, nie potrzebuję specjalnie podnosić. Natomiast chciałbym zwrócić uwagę na to, że po zredukowaniu ilości orkiestr spadłby na skarb państwa ciężar wyłącznego utrzymywania ich. Dziś subwencje rządowe na utrzymanie orkiestr są minimalne i wystarczają zaledwie na skromne zapomogi dla najbardziej potrzebujących orkiestr. Lwią część wydatków pokrywają orkiestry same drogą zarobkowania. Po redukcji orkiestr i po wprowadzeniu orkiestr garnizonowych, dywizyjnych, czy też korpusowych zarobkowanie musiałoby ustać a cały ciężar utrzymania tych orkiestr spadłby na państwo. Każdy dowódca pułku, każdy oficer pułkowy, każdy kapelmistrz wie zaś doskonale, ile to wymaga wkładów pieniężnych, aby orkiestrę utrzymać na pew-

nym poziomie. Tak więc nawet i z tego punktu widzenia redukcja orkiestr nie przyniosłaby państwu takiej korzyści materjalnej, jakby się mogło wydawać na pierwszy rzut oka. Drobna, nieznaczna stosunkowo oszczędność dałaby się z pewnością uzyskać w innym dziale wydatków państwowych, może nawet z kredytów przeznaczonych dla M. S. Wojsk, a nawet ubytek żołnierzy odciągniętych przez orkiestry z „coraz bardziej kurczącego się kontyngentu" możnaby z łatwością wyrównać, gdyby bodaj cząstkę małą szeregowych pracujących w biurach wojskowych zastąpiono siłami cywilnemi.

13. S.

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Problemy muzyczne

I.

Jak się słyszy muzykę?

Nadzwyczaj prostą i pozornie trafną odpowiedzią na pytanie: jak się słyszy muzykę? — jest: uchem! Nader smutnem byłoby jednak, gdyby sprawa w rzeczywistości tak się przedstawiała, bo muzyka, ta wzniosła i piękna sztuka miałażby ona niczem innem być jak jeno zwyczajnem podrażnieniem dźwiękowem, działającem na nasz słuch.

Celem naszym będzie wykazać, jak i czem działa utwór muzyczny na uczucie i myśl słuchacza. Musimy przytem uwzględnić nie tylko muzykę czasów minionych, ale i muzykę najnowszą, co wobec olbrzymich zmian jakie w środkach i w sposobie wypowiadania się twórczości muzycznej w ostatnich dziesiątkach lat zaszły, nie jest zbyt łatwem ani prostem zadaniem. Zmiany te są tak głęboko idące i zasadnicze, że nie można dziś żądać nawet od człowieka nadzwyczaj muzykalnego ale wychowanego na podstawach starszych, a więc całkiem odmiennych i obcych nowym prądom i kierunkom, by bez należytego przekształcenia zrozumiał utwory najnowsze, a tembardziej by był w stanie rozróżnić i osądzić, które z nich są dobre i prawdziwe, a które jedynie dla wzbudzenia sensacji napisane.

Historja muzyki wskazuje nam więcej przełomowych epok podobnych do dzisiejszej, ale niesłychany swego czasu blamaż krytyki fachowej w sprawie Ryszarda Wagnera, uczynił tęże bezkrytyczną, tak że walka o uznanie lub nieuznanie nowego dzieła przeniosła się na platformę o wiele szerszą, bo w publiczność samą, która natomiast stoi pod wpływem dzienników niefachowych i reklamy nakładców. W rzeczywistości więc w sprawie samej nic się nie zmieniło, tylko zaostrzyło o tyle. o ile w naszych niespokojnych czasach wszystko tak w sztuce, jakoteż i w życiu uległo silnemu zaostrzeniu.

Te nadzwyczaj ważne i piekące problemy muzyczne dnia dzisiejszego są dla nas niestety jeszcze nieaktualne. My możemy kierować się kryterj-ami historycznemi, możemy, nie obawiając się zarzutu zacofania, postawić twierdzenie: **co przez długie lata utrzymało się i podobało się, ma zapewne również i wysokie walory artystyczne.** Moglibyśmy zdanie powyższe nazwać **prawem ostania się** (Gesetz der Bewährung); które to prawo da się przenieść i na wszelkie inne sztuki.

Wróćmy zatem teraz do rzeczy właściwej. Że ucho samo nie wystarczy, by muzykę słyszeć, okaże nam jasno jnastępujące pytanie: czy możliwem jest by wykształcony fachowo miłośnik muzyki, zapalony wielbiciel Bacha słyszał jego utwory tak samo, jak mało muzykalni, ale zresztą bardzo porządni ludzie słyszą fokstrotta z gramofonu lub radjo? Jasnem jest, iż zachodzą tu zasadnicze różnice.

Jakie więc są pozatem czynniki, które fizyczne wrażenie dźwięku przerabiają w to, co my jako muzykę słyszymy? Głównie dwa, mianowicie jeden, nazwijmy go refleksją muzyczną, można to rozumowo i rzeczowo objaśnić, gdyż tkwi w logicznym, bardzo często nieświadomym sposobie myślenia; i drugi, polegający na wywoływaniu pewnych uczuć n. p. radości, smutku, strachu i t. p. YWłaściwie nie można tego ostatniego czynnika zdefinjować, i dlatego jest on najważniejszym i najbardziej wartościowym, co nam sztuka wogóle dać może. Działanie tego uczuciowego czynnika jest i pozostanie tajemniczą zagadką, a jej rozwiązanie zniszczyłoby raz na zawsze wszelką możność wolnego tworzenia.

Psychologja t.j. nauka o duszy, jej zjawiskach i. przejawach objaśnia to w następujący sposób. Że np. rożek (waltornia) wzbudza w nas wrażenie lasu i polowania, że trąbka brzmi wojennie, a obój sielsko, że klarnet przypomina nam życie pasterskie, że puzon brzmi wzniośle i święcie, ma uzasadnienie w tem, że już same podstawowe zjawisko barwy dźwięku wywołuje u słuchacza muzykalnego cały szereg poświadomie odbywających się przejść i psychologicznych zjawisk, które nazywamy assocjacjami. Są to początkowo całkiem zewnętrzne, ale przez ciągłą łączność nieświadomie przyswojone i ściśle zlane kojarzenia dwóch wrażeń. Dla przykładu: słysząc w utworze muzycznym trąbki i bębny powstaje w nas natychmiast wrażenie czegoś wojskowego, a nawet wojennego; to się dzieje ponieważ od najmłodszych lat spotykaliśmy i uważaliśmy trąbkę i bęben jako właściwe atrybnty wojska. Nowsza psychologja większą część powyższych wrażeń kładzie na karb „wczucia się“ (Einfühlung) t. zn. wiekowego przyzwyczajenia,- wychowania, przenoszenia i dziedziczenia, a więc poniekąd pewnego rodzaju duchowej tradycji.

Prócz tego odgrywa jeszcze dalsze zjawisko psychologiczne wybitną rolę, chociaż przeważnie w najściślejszej łączności z assocjacją. Jest to t. zw. symbolika. Każde zjawisko wyrazu muzycznego nie jest wyczerpane w swojem znaczeniu tem, co jest dla świadomości słyszalnem w tem zjawisku, lecz pośredniczy to, co nieświadomie do tego zjawiska parło, do powstania tegoż przyczyniło się, t. zn. objawia ono porównawczo i zastęp-

czo, jest ono więc zmysłowym i wyrazistym obrazem duszy i przejść tejże u twórcy — to nazywamy symbolem. Jasnem jest, że w symbolice trudno o uchwytne stwierdzenie i ograniczenie, i w wielu wypadkach mogą powstać wątpliwości. Przyczyna tego leży w tem, iż rozchodzi się tu jeno o związki ideowe.

Nie wdajemy się tu bliżej w muzykę wokalną (śpiewaną) ponieważ u niej przez tekst na którym utwór dany powstał, uczucia mają wskazaną i ograniczoną drogę. Podobnie rzecz ma się i z muzyką programową; to są utwory w których bądź to przez napisy w tytule głównym, podtytule i przez rozmaite dopiski w ciągu dzieła lub też w osobno dodanem objaśnieniu słuchacz dowiaduje się o intencjach uczuciowych kompozytora i daje się tem wszystkiem kierować.

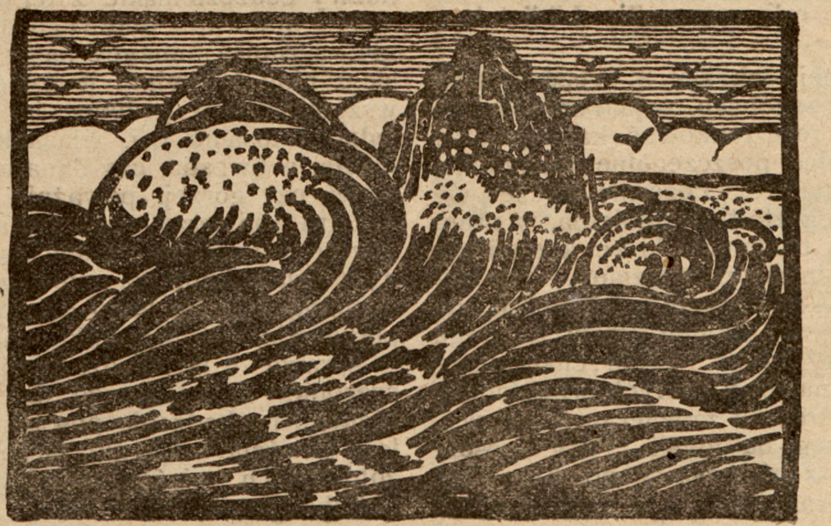
W dziełach czysto instrumentalnych, nieprogramowych jest mimo assocjacji i symboliki z powodu niezliczonej możliwości i różnorodności środków możliwych uczuciowych pojęć tyle, ile słuchaczy. Ileż to objaśnień i komentarzy napisano już 0 Beethovena symfonji Nr. 5 c moll ? A jaki wpływ pisma te wywarły? — prawie żaden! Bo jak znikomy odsetek słuchających ten utwór zna te pisma, 1 mimo to rozumią i odczuwają jego wzniosłość wszyscy. A to jest zasługą arcydzieła i tego „coś“ w nim, czego nikt — Bogu dzięki — nie może ani zdefinjować ani objaśnić.

I tu leży różnica między muzyką, a innemi sztukami. Wyobraźmy sobie prostaka wobec arcydzieła architektury, pojmie on może wielkość i nadzwyczajność widzianego, będzie może podziwiał, ale ani zachwyt ani umiłowanie w nim nie powstanie. Bo do tego jest nieodzownem zrozumienie dla wszystkich technicznych drobnostek, które składają się na całość takiego dzieła architektonicznego. Ta możność nieświadomego używania bez poprzedniego przygotowania i wykształcenia, tylko na podstawie przejmowania się i odczuwania jest odrębną i najistotniejszą cechą muzyki.

Są więc z jednej strony najważniejsze siły czynne w muzyce nie do uchwycenia i zrozumienia, to są natomiast z drugiej strony inne niemniej ważne i istotne, rozumem objąć się dające. A to jest poznawanie i rozumienie technicznego układu, konstruktywnej pracy w muzycznem dziele. By uniknąć nieporozumień powtarzam, że można przez jakiekolwiek dzieło muzyczne doznać wrażeń bardzo silnych i głębokich niemając najmniejszego pojęcia, w jaki sposób kompozycja powstaje. Ale przyjemność staje się o wiele większą, jeżeli słuchający **rozumie** również **konstrukcję** dzieła. Słuchacz w tym kierunku wykształcony słyszy rozmaite elementy: jak formę muzyczną, sposób użycia orkiestry i głosów śpiewaków, motywy i pracę nimi dokonaną. Fałszywie nazywa się to **zrozumieniem muzyki;** fałszywie ponieważ w muzyce niema wogóle niczego, coby można zrozumieć; muzykę można tylko odczuć. Bo ¦jakby inaczej objaśnić, iż z jednej strony bardzo wykształceni fachowcy komponują własne lub opracowują obce utwory wprawdzie „bezbłędnie“, ale tak niesmacznie i niemuzykalnie, że już przeciętny dyletant odczuwa to z przykrością; a z drugiej strony tysiące laików niemających najmniejszego pojęcia o tych wszystkich mądrych rzeczach technicznych siedzi i słucha niezliczone razy z niekłamanym zachwytem najtrudniejszych dzieł Bacha i Beethovena.

Jeżeli już każdy laik powinien wedle możności starać się poznać konstruktywne czynniki utworów muzycznych, to jest to tembardziej świętym obowiązkiem wszystkich tych, którzy w jakikolwiek sposób mają **zawodowo** z muzyką do czynienia. Im nie wolno naiwnie używać oni muszą głębiej wniknąć w istotę sztuki muzycznej. Zadaniem naszem będzie przejść i objaśnić wszystkie czynniki konstrukcji technicznej utworu muzycznego, od najprostszych, najelementarniejszych do najbardziej skomplikowanych.

Wróćmy atoli wpierw do naszego początkowego pytania: „jak się słyszy muzykę“ — to sądzę, iż każdy odpowie: **duszą!**



Prowadzenie bibljoteK muzycznych

Podobnie jak konserwacja instrumentów stanowi jedną z najważniejszych trosk kapelmistrza, tak też i prowadzenie bibljoteki nutowej należy do zakresu jego działalności. W zrozumieniu ważności tej sprawy wydało M. S. Wojsk. 1. 25331/Piech. Org. mob. z d. ‚30. VII. 26. **wytyczne prowadzenia bibliotek muzycznych.** Odnośny rozkaz powinien się znajdować już w rękach wszystkich kapelmistrzów, nie potrzebuję go więc przytaczać tu in extenso. Chciałbym tylko ze względu na rozliczne zapytania, świadczące o tem, że są jeszcze jakieś wątpliwości, dodać do cytowanego rozkazu kilka uwag, które może przyczynią się do lepszego zrozumienia sprawy.

Przedewszystkiem podkreślam, że każda orkiestra musi posiadać conajmniej trzy spisy, a mianowicie: 1. inwentarz, 2. wykaz instrumentów, 3. spis posiadanych nut. Do inwentarza wpisuje się każdy nabyty dla orkiestry sprzęt w miarę jak się go kupiło, czy otrzymało inną drogą, bez względu na wartość i jakość. Wpisuje się tu zatem i instrumenty i książki i nuty i przybory pomocnicze, jak n. p. pulpity, futerały itp., bo książka inwentarzowa ma być obrazem majątku danej orkiestry, ma zawierać spis wszystkich przedmiotów, jakie orkiestra w danej chwili posiada. Segregowanie tego majątku, czyli podział na kategorje odbywa się przez wpisywanie poszczególnych przedmiotów do specjalnych książek, a w małej orkiestrze, gdzie bogactwo niewielkie, przez wciąganie odnośnych przedmiotów na odrębne wykazy. Instrumenty orkiestry będą zatem spisane gdzieindziej, nuty zaś znów w innej książce, czy na innym wykazie. Trzeba jednakże pamiętać, że książka inwentarzowa pod żadnym warunkiem nie może zastępować książki bibljotecznej, nie odpowiada bowiem zadaniu, jakie ma spełnić ta książka bibljoteczna (spis nut) zwłaszcza w wielkiej, zasobniejszej orkiestrze. Należycie prowadzony katalog bibljoteki muzycznej, czyli inaczej mówiąc spis nut, jeśli ma odpowiedzieć celowi, dla którego go założono, musi być podzielony na działy, ułatwiające odszukanie każdego utworu, jaki w bibljotece się znajduje a w danej chwili jest potrzebny. Książka inwentarzowa tego podziału oczywiście mieć nie może, nie może tem samem spełniać roli pomocnika bibljotekarskiego.

Wspomniany wyżej rozkaz M. S. Wojsk, w ustępie 2 i 3 wyjaśnia szczegółowo, w jaki sposób i na jakie działy należy rozczłonkować katalog oraz jak oznaczać i układać poszczególne muzykalja, aby je móc łatwo odnaleźć. Pozornie wyczerpuje rozkaz powyższy całokształt zagadnienia, w praktyce jednak zachodzą trudności, które komplikują sprawę w sposób zgoła nieprzewidziany. Trudności te spowodowane są najczęściej wątpliwością, do jakiej grupy, a raczej do jakiego działu katalogu należy wciągnąć dany utwór. Kilka . charakterystycznych, po części nawet niemiłych przykładów, zaczerpniętych bezpośrednio z mojej praktyki wyjaśni najlepiej, co mam na myśli. Przy sposobności inspekcji jednej z orkiestr etatowych na Kresach wschodnich zauważyłem, że w spisie nut posiadanych w bibljotece danej orkiestry prowadzi się dział: *fantazje* i osobny dział: potpourris. Następstwem tego było, że w dziale *fantazje* zttalazły się fantazje z op. „Traviata“, „Tosca“, „Pajace[11], w dziale zaś *potpourris* wymieniono nietylko potpourri z „Trubadura[11], z „Hugonotów", ale też i takie wiązanki jak osławione „Moniuszkojana* i znaną niemiecką bujdę muzyczną „Od Glucka do Wagnera[11]. W innym pułku zdarzyło się jeszcze gorzej. Kapelmistrz, nabywszy nuty niemieckiego nakładu p. t. „Erinnerung an Tannhaüser“ (co znaczy poprostu „Wspomnienia z Tannhäusera“) nie wiedząc do jakiego działu swego spisu nut utwór ten ma włączyć, zakwalifikował go jako *utwór koncertowy* i pomieścił go w dziale innych posiadanych utworów koncertowych, obok „humoreski[11] Dvoraka, „Tańców węgierskich[11] Brahmsa i „Preludjum[14] Chopina! (sic!) Kornuż, na miłość Boską, przyszłoby do głowy szukać tego „Tannhäusera" w tym dziale katalogu!

Znam wreszcie kapelmistrzów, którzy w swym spisie bibljotecznym stworzyli dział *utworów słuchowych*, albo *utworów do słuchu* i pomieścili w tym dziale wszystko możliwe w sposób istotnie wielce niefrasobliwy a bezładny i urągający najprymitywniejszej znajomości form muzycznych. Oczywiście, że takie spisy inwentarza nutowego, (katalogi) choćby nie wiedzieć ile posiadały działów i poddziałów, nie mają najmniejszej wartości. Znalezienie w nich czegokolwiek jest raczej kwestją przypadku niż znajomości rzeczy.

Nie jestem w możności w ramach niniejszego artykułu wyjaśnić wszystkie przewinienia co do segregacji utworów muzycznych, ograniczę się więc do próby naprawy kilku najsilniej epidemicznie występujących błędów. Przedewszystkiem chciałbym zwrócić uwagę na to, że tak często grywane przez orkiestry melodje z oper i operetek bywają różnie nazywane: raz *fantazjami*, drugi raz potpourris. Zasadniczej różnicy jednak między jednem a drugiem określeniem niema. Określeń takich możnaby zresztą wyliczyć więcej. Niemcy n. p. unikając cudzoziemskich wyrazów wprowadzili nazwy takie jak „Erinnerung an Tannhaüser“, „Melodienkranz aus Oberon[11] (wieniec melodyj z Oberona), Francuzi używają często określenia *selection* n. p. „Selection de Mignon[41] itd. Przytaczam te nazwy cudzoziemskie z tej prostej przyczyny, że wobec materjału nutowego drukowanego przeważnie zagranicą, muzycy nasi skazani są na stykanie się z nimi i powinni je znać. W istocie rzeczy wszystkie te i podobne im określenia oznaczają jedno i tosamo t. j. wiązankę melodyj z danego dzieła, a kwestja, czy dana wiązanka zrobiona jest lepiej, czy gorzej, poważniej, czy mniej poważnie nie gra roli przy segregowaniu i katalogowaniu utworów. Powinny się one wszystkie znaleźć w jednym dziale katalogu nutowego, a już będzie rzeczą obojętną, czy się temu działowi da napis: fantazje, potpourris, czy wiązanki. Komplikuje się jednak ta sprawa, o ile chodzi o zbiórki melodyj nie zaczerpniętych z jednego dzieła muzycznego, lecz różnego pochodzenia powiązane w potpourris. Należą tu różne wiązanki pieśni legjonowych, pieśni żołnierskich, pieśni narodowych, dalej rozmaite Schubertiana, Wagneriana, Chopiniana, Moniuszkojana, wreszcie takie zwłaszcza w Niemczech ulubione popularne potpourris nieraz najnierozsądniej w świecie posklecanych ze sobą melodyj jak n. p.

Komzaka „Potpourri für lustige Leut'", albo często u nas grywane potpourri rodzimej produkcji Cymermana „Confetti".

Wiązanki te nie mają nic wspólnego z oma" wianemi powyżej fantazjami z oper i innych dzieł scenicznych i powinny być mojem zdaniem osobno katalogowane, ewentualnie jako podgrupa działu „Potpourris[44].

Dalsze uwagi moje odnoszą się do sposobu segregowania w indeksach bibljotecznych tańców. Tu trzeba oddzielić tańce klasyczne i koncertowe od utworów przeznaczonych do przygrywania do tańca. „Tańców norweskich" Griega, Walców i mazurków Chopina, „Tańca Salomy" Ryszarda Straussa nie powinno się umieszczać na jednej liście z walcami lub modnemi onstepami i charlestonami. I tu należałoby stworzyć dwie grupy, dwa działy, ułatwiające segregację. Tasama niemalże uwaga odnosi się do katalogowania marszów. Marsz z „Tannh;iusera", czy z „Aidy", czy też „Marsz weselny" Mendelssohna ze „Snu nocy letniej" muszą być nawet w katalogu nutowym traktowane inaczej, niż marsze wojskowe pochodowe. Szukający w katalogu marsza weselnego z „Lohengrina" lub marsza z „Sigurda Jorsalfara" Griega nie powinien się błąkać w lesie marszów Fucika, Neidhardta czy Błona.

Nie wyczerpałbym tematu, gdybym nie wspomniał bodaj w krótkości o katalogowaniu t. zw. utworów koncertowych, które niektórzy kapelmistrze ujmują jako osobny dział. Najtrudniej tu o stosowną miarę oceny, co do tej kategorji twórczości muzycznej należałoby zaliczyć. W spisach całego szeregu pułków znalazłem w tym dziale: suity, tańce koncertowe, utwory symfoniczne, rapsodje, pieśni, utwory koncertowe na solowe instrumenty wreszcie ulubione zwłaszcza w Niemczech utwory charakterystyczne, (Charakterstucke) nie będące przeważnie niczem innem, jak zamaskowanemi tańcami lub marszami jak n. p. aż do przesytu nieznośna polka Eilenberga (niestety i w polskich niektórych orkiestrach grywana) „Młyn w Czarnym Lesie[4-] lub nie wiele lepszy jakiegoś innego twórcy: „Capstrzyk siamski[-4]. (Siamesische Wachparade) tymczasem na dobrą sprawę możnaby większość tu katalogowanych utworów porozdzielać po innych działach indeksu, a wówczas w dziale tym pozostałyby jedynie utwory koncertowe na instrumenta solowe, co byłoby i słuszne i zgodne z ogólnemi zasadami. By zaś ułatwić zadanie szukającym, możnaby ostatecznie w tym dziale wymienić różne dzieła, jednakże bez podania sygnatur lecz zato z odsyłaczem, że danego utworu należy szukać w tym a tym dziale, n. p. ktoś umieszcza suitę „L'Arlesienne[4<] Bizeta w dziale **utworów koncertowych**, stosując się jednak do zasad tu wyłożonych, daje odsyłacz, wskazujący że litworu tego należy szukać n. p. w dziale A. Muzyka symfoniczna lub w dziale D. Suity itp.

Zwracam uwagę, że dobrze jest stworzyć sobie dość wiele działów w katalogu, bo wtedy segregowanie utworów jest łatwiejsze, przestrzegam jednakowoż przed zbytniem rozdrabnianiem twórczości muzycznej na działy, bo pewnego rodzaju przesada łatwo może zabić przejrzystość katalogu, a tem samem uczynić go niewygodnym w użyciu

Na ostatek pozwolę sobie powrócić do sprawy o którą mimochodem już powyżej potrąciłem. Jestto nieszczęsny zwyczaj oznaczania niektórych kompozycji jako utwory do słuchu lub aby było jeszcze i po polsku źle **utwory słuchowe.** Wszystko co się gra, jest do słuchu. Znam wprawdzie jedną piękną polską kompozycję „patrjotyczną[44] p. t. „Cud nad Wisłą[44], gdzie można było się napatrzeć do syta pracy obsługi karabinów maszynowych i zaiste widok ten bardziej był interesujący od wrażeń słuchowych, jakie się podczas wykonywania tego utworu odnosiło, ale ostatecznie i to było pomyślane, przynajmniej w założeniu swem jak utwór ąuasi — symfoniczny, przeznaczony do słuchania. Zresztą poczciwy to wyjątek w naszej literaturze muzycznej ten „Cud nad Wisłą[44] i nikt nie zacznie od niego liczyć nowej epoki w dziejach muzyki, w której się tworzyć będzie dzieła muzyczne przeznaczone nie dla słuchu, lecz dla patrzenia. Wracając ad rem zaznaczam, że określenia **„dzieła do słuchu[44],** czy też **„utwory słuchowe[44]** muszą zniknąć z naszych wykazów, spisów, indeksów bibliotecznych i sprawozdań, bo umieszczanie nadal byłoby zaświadczeniem nieuctwa.

Kończąc swe wywody, zwracam się do zainteresowanych z prośbą, by spisując swoje bibljoteki nutowe zechcieli zastanowić się dokładnie nad tem do jakiego działu ten lub ów utwór zaliczyć, zanim go wciągną do spisu i opatrzą sygnaturą bibljoteczną. Niech wezmą do pomocy odrobinę wyniesionej ze szkoły wiedzy muzycznej i niech może przez chwilkę małą, maluteńką zastanowią się nad słusznością czy też niesłusznością moich dzisiejszych uwag, a jestem przekonany, że wówczas nasze bibljoteki muzyczne po pułkach wejdą na drogę logicznego ładu. Wtedy napewno nie znajdę w czasie inspekcji orkiestry, „Ranse rnacabre[44] Saint Saensa umieszczonego w tym samym dziale: **tańce,** w którym z wątpliwą radością w sercu wyczytałem też: „Gdy zobaczysz ciotkę mą[44].

Bogusław Sidorowicz.

Charakterystyka gam

C. F. D. SZUBART.

Gamy starożytnych Greków inaczej były zbudowane i inaczej się nazywały niż gamy nasze. Prócz tego starożytni Grecy nadawali każdej gamie jakieś szczególne znaczenie. Tak n. p. melodja w gamie doryckiej w ich przekonaniu wywierała jak najlepszy wpływ na słuchacza. Dzięki jej prostocie a przedewszystkiem spokojowi i powadze przypisywali Grecy gamie doryckiej wielkie znaczenie wychowawcze. Przeciwieństwem do niej była w pojęciach Greków gama frygijska. Miała ona działać podniecająco i w szał mogła wprowadzić słuchacza. Gamą mixolidyjską posługiwali się Grecy w tragedii — gama zaś lidyjska miała być pełna wdzięku.

Takiego upatrywania w każdej gamie innego charakteru uczył u zbiegu XVIII stulecia C. J. D. Schubart. Poglądy jego znalazły potwierdzenie tylko w niewielu kompozycjach mistrzów tonów są jednak bardzo ciekawe i warto je poznać.

Schubart rozpoczyna rozprawę swoją o charakterze gam następującą uwagą:

„Każdy ton jest albo zabarwiony albo bezbarwny. Niewinność i prostotę wyrażamy tonami bezbarwnymi, uczucia łagodne, melancholję tonami z bemolami — silne zaś, dzikie namiętności tonami z krzyżykami." Wchodząc w szczegóły powiada:

„Gama C-dur jest całkiem czysta. Na charakter jej składa się: niewinność, prostota, naiwność, dziecięcy szczebiot. A-moll — to niewieścia pobożność i miękkość charakteru. F-dur — to uprzejmość i spokój. D-moll: melancholja. B-dur to gama pogodnej miłości, spokojnego sumienia, nadziei tęsknoty za lepszym światem.

G-moll: niezadowolenie, przykrość, beznadziejny powrót myślami do chybionych planów, słowem gniew, dąsanie się i niechęć. Gama Es-dur to ton miłości, pobożności, pełnej ufności rozmowy z Bogiem, swojemi trzema bemolami oznacza Trójcę Świętą. C-moll: miłosne oświadczenie lecz zarazem skarga na nieszczęśliwą miłość, w niej leży pragnienie, tęsknota i westchnienie rozkochanej duszy. As-dur to ton grobowy, w nim jest śmierć grób, woń trupów, sąd i wieczność. W gamie f-moll głęboka melancholja się kryje, jęki boleści bezbrzeżnej — posiadanie ciszy cmentarnej. Des-dur to ton niezdecydowany: śmiać się nie może, ledwie się uśmiecha i płakać nie umie, choć płacz udawać może. B-moll to oryginał w szatę nocy okryty. Jest on ponury, mrukliwy i jak najrzadziej przybiera minę przyjemną, ciągłe niezadowolenie z siebie i ze wszystkiego, przygotowanie do samobójstwa. Ges-dur to tryumf nad trudnościami, swobodne odetchnięcie pełną piersią po przejściu uciążliwe] górskiej drogi, to zadowolenie duszy która ciężko walczyła aż wreszcie odniosła zwycięstwo. Es-moll oddaje najciemniejszą rozpacz, trwogę, przygnębienie, gdyby upiory mówić mogły, w tym tonie by mówiły. H-dur to silnie zabarwiony ton, zapowiadający dzikie-namiętności; gniew zazdrość, szaleństwa, nienawiść, to tego tonu zakres. Gis-moll to ton ciężkiej walki, skargi to ton uciśnionego serca. E-dur ma w sobie głośne okrzyki radości lecz nie da się w nim wyczuć zupełne zadowolenie. Cis-moll to skarga pokutna, poufna rozmowa z Bogiem, przyjacielem i towarzyszką życia, to westchnienie niezadowolonej przyjaźni i miłości. A-dur wyraża zadowolenie, niewinną miłość, nadzieję zobaczenia się z ukochaną po rozstaniu, młodzieńczą pogodę i zaufanie w Bogu. Fis-moll, to ton ponury. Niezadowolenie jest w nim, miotanie się w namiętnościach. D-dur to tryumf, zwycięstwo, to ton zwycięskich wojowników. W tym tonie więc marsze się komponuje, uroczyste śpiewy i tryumfalne chóry. H-moll oddaje cierpliwość, ciche oczekiwanie losu i poddanie się woli Boga. Skarga w tym tonie zawarta nie ma nic w sobie dokuczliwego, jest spokojna, łagodna. G-dur wyraża każde łagodne, spokojne poruszenie serca.

Wszystko, co oznacza spokój, zadowolenie, czułą wdzięczność za szczerą przyjaźń i wierną miłość, w tym tonie się znajduje. E-moll, to naiwne wyznanie miłości, to skarga niema bez słów, to westchnienie któremu ciche łzy towarzyszą.

Od tego tonu powracamy znów do C-dur, w którem i serce i ucho znajdują najzupełniejsze zadowolenie.

Koncerty sezonowe 61 p. p. w Ciechocinku

Ogólnie wiadomą jest rzeczą, że główną atrakcją za pomocą której zarządy zdrojowisk i zakładów kąpielowych mogą swoim kuracjuszom pobyt uprzyjemnić są koncerty. Z tej też przyczyny zawody poszczególnych tych zakładów starają się 0 możliwie dobre zespoły orkiestrowe. W państwie Polskiem ponad orkiestry wojskowe niemamy na razie lepszych i odpowiedniejszych cywilnych zespołów dla kąpielisk zwłaszcza jeżeli o zespoły dęte idzie. Z tych więc względów zarządy zdrojowisk i kąpielisk najchętniej angażują na sezony kąpielowe zespoły wojskowe. Największym 1 najpiękniejszym zakładem w Polsce jest obok Krynicy, Ciechocinek. Zakład ten ma w Europie sławę swoją już z dawna ustaloną i stąd też wielki kontyngent kuracjuszów nietylko z Polski i sąsiednich państw ale nawet z odległych stron Europy przybywa tu, by u tutejszych wód i znakomitych w skutkach kąpieli, szukać poratowania zdrowia i ulgi w cierpieniach.

Z tych względów Ciechocinek należy do najbogatszych i najbardziej komfortowo urządzonych kąpielisk a stosownie do tego, Zarząd stara się także o możliwie najdoskonalsze koncerty dla swoich gości.

W pierwszych latach odrodzonej niepodległości państwa naszego grywał tu z swoją reprezentacyjną orkiestrą warszawskiego garnizonu znany kapelmistrz p. Sielski. Koncerty te cieszyły się u wszystkich wielkiem powodzeniem i uznaniem.

Później, gdy p. Sielski służbę wojskową porzucił, Zarząd zakładu czynił rozmaite próby w poszukiwaniu orkiestry, któraby wysokim wymogom artystycznym takiej miejscowości jak Ciechocinek odpowiadała. Grała tu więc symfoniczna orkiestra Filharmonji warszawskiej, grał zespół symfoniczny



Orkiestra 61 p. p. — koncertuje od szeregu lat w Ciechocinku pod batutą swego kapelmistrza p. Tadeusza Dawidowicza.

pana Schulza grała jedna z orkiestr wojskowych z Poznania grały też i niektóre zespoły wojskowe z VIII D.O.K.; wszystko to jednak nie mogło czegoś wymogom kuracjuszów i zarządu odpowiedzieć.

Stanowi temu położyło wreszcie kres zaangażowanie orkiestry 61 pp. z Bydgoszczy, która w r. 1923 na konkursie muzyk wojskowych w Bydgoszczy odbytym, na 14 konkurujących ze sobą zespołów otrzymała pod batutą swego dzielnego dyrygenta kpm. Tad. Dawidowicza II nagrodę. Doskonały ten zespół cechuje przedewszystkiem bogata obsada sięgająca cyfry 42 członków, subtelny i czy-„ sty strój instrumentów, harmonijne brzmienie i doskonałe zgranie się i nadzwyczajna, prawie że żelazna dyscyplina i karność. Że koncerty kpm. Dawidowicza znalazły uznanie i powodzenie w tak wybrednym Zakładzie kąpielowym jak Ciechocinek widać to, już choćby z tego, że- zespół ten orkiestrowy wraz ze swoim młodym dyrygentem, już od trzech lat w I i III sezonie stale angażowanym bywa, co jest najlepszym dowodem uznania ze strony kuracjuszów, jak też i Zarządu Zakładu.

Na pochwałę dyrygenta podnieść także należy, że w programach koncertów swoich uwzględnia o ile możności twórczość rodzimą a obok niej także i autorów francuskich, podczas gdy u innych góruje przeważnie repertuar niemiecki i rosyjski a obok zwykłych codziennych koncertów, odbywają się tu także raz w tygodniu koncerty o programach symfonicznych i te właśnie koncerty są jakoby kamieniem probierczym doskonałej sprawności tego zespołu i wysokich jego artystycznych walorów.

Z. G. U.

KroniKa muzyczna

POLSKA.

Pomnik Chopina w Warszawie.

We wtorek 3 września nadszedł do Warszawy pomnik Chopina. Odsłonięcie pomnika nastąpi w dniu 17 października.

Lwów. Stanisław Lipski otrzymał na konkursie „Chóru Drukarzy Lwowskich[14] nagrodę za kompozycję na chór męski. Jestto już 8 z rzędu konkurs, na którym kompozycje St. Lipskiego zdobywają nagrody. Przed 2 laty również we Lwowie 3 kompozycje St. Lipskiego uzyskały nagrody.

Kraków. Akademja Umiejętności w Krakowie przyznała Bolesławowi Wałek-Walewskiemu nagrodę za wybitne zasługi na polu muzyki polskiej. Bolesław Wallek-Walewski jest znanym w całej Polsce muzykiem-kompozytorem i dyrygentem. Jego „Dola[11] (opera) wystawiona była w 1919 roku w Warszawie a obecnie jest w przygotowaniu w Poznaniu jego „Zemsta[11], do której libretto napisał sam kompozytor.

ZAGRANICA.

— Ameryka. Sławny śpiewak rosyjski Szalapin założył własną imprezę operową, z którą objeżdża większe miasta amerykańskie. Z inicjatywy jednego z pism muzycznych powstała Liga pod nazwą „Nic za nic“, mająca na celu zwalczanie wyzysku artystów. Członkowie Ligi, liczącej już przeszło 3000 artystów zobowiązali się do niewystępowania bezinteresownie pod żadnym pozorem.

Muzycy niemieccy przeciwko Jazz-Bandom.

Przewodniczący związku muzyków niemieckich zwrócił się do rządu niemieckiego z prośbą o wydanie zakazu pobytu w Niemczech muzykom zagranicznym z powodu rozpowszechnienia się jazzbandów, stwarzających nietylko poważną konkurencję dawniejszej muzyce niemieckiej, ale i obniżających jej poziom. Muzycy niemieccy uskarżają się, że krzykliwe melodje amerykańskie, tak rozpowszechnione obecnie w Niemczech, zabijają dawną piękną niemiecką muzykę, która zaczyna być rzadkością.

WIEDZA MUZYCZNA

PowtórKa leKcji drugiej.

Pytanie. Co nazywamy nutami? Odpowiedź. Nutami nazywamy znaki służące do zapisywania tonów. P. Gdzie piszemy nuty? O. Na pięciolinji. P. Ile jest linijek nutowych? O. Pięć. P. Jak się liczą linje nutowe? O. Z dołu do góry. P. Co znajduje się między linjami? O. Pola. P. Ile jest pól? O. Są cztery pola. P. Jak się liczą pola? O. Tak jak linje — z dołu do góry. P. Ileż więc tonów możemy zapisać na linjach i polach? O. Dziewięć. O. Jakich środków używamy, aby zapisać większą ilość tonów? O. Używamy linji pomocniczych, znaku „oktawa" i kluczy. P. Ilu linijek pomocniczych używamy w praktyce? O. Używamy trzy do cztery linijki pomocnicze dodane u dołu lub u góry systemu linjowego. P. Dlaczego nie używamy większej ilości linijek pomocniczych? O. Aby nie utrudniać szybkiego czytania nut. P. Co oznacza znak „oktawa"? O. Znak ten transponuje czyli przenosi nutę pod którą lub nad którą on stoi o oktawę niżej względnie wyżej. P. Czy znakiem tym można objąć szereg nut? O. Tak, jednak dodajemy do znaku „oktawa" linję falistą, która dokładnie określa, które nuty mają być transponowane. P. Poczem poznasz, że zakreślone nuty mają być transponowane o oktawę w górę? O. Znak oktawa stoi wtedy nad nutami. P. Poczem poznajesz, że zakreślone nuty mają być transponowane o oktawę w dół? O. Znak „oktawa" stoi wtedy pod nutami. P. Którem słówkiem oznacza się, że znak „oktawa przestaje działać? O. Słówkiem „loco". P. Ile kluczy znasz? O. Siedm: klucz wiolinowy, basowy, sopranowy, mezzosopranowy, altowy, tenorowy i klucz barytonowy. P. Które z tych kluczy są dzisiaj w powszechnem użyciu? O. Klucz wiolinowy czyli klucz „g" i klucz basowy czyli klucz „f". P. Jak nazywają się inne klucze? O. Klucz barytonowy nazywa się podobnie jak basowy — klucz „f" — cztery pozostałe klucze są kluczami „c". P. Wyjaśnij nazwę kluczy „G, F, C". O. Klucz „g" powstał z litery g, klucz „i" z litery f, taksamo klucz „c" powstał z litery c (gotyckie 2). P. Gdzie leży klucz „g" czyli klucz wiolinowy? O. Na drugiej linji, nuta przy nim napisana nazywa się też „g". P. Gdzie leży klucz „f" basowy? O. Na czwartej linji, nuta przy nim napisana nazywa się też „f". P. Gdzie leży klucz „i" barytonowy? O. Klucz „f" barytonowy leży na trzeciej linji. P. Objaśnij gdzie leżą klucze „c" ? O. Klucz „c" sopranowy leży na pierwszej linji, klucz „c" mezzosopranowy leży na drugiej linji, klucz „c" altowy leży na trzeciej linji, klucz „c" tenorowy leży na czwartej linji. P. Jak się nazywają nuty napisane przy tych kluczach? O. Przy każdym z tych kluczy leżąca nuta jest nutą „c". P. Z jakiej oktawy? O. Ż oktawy raz kreślonej. P. Z jakiej oktawy jest „g" leżące przy kluczu wiolinowym? O. Z oktawy raz kreślonej. P. A z jakiej oktawy są oba tony „f", leżące przy kluczach „f"? O. Z oktawy małej. P. Co widziałeś na rysunku, przedstawiającym klawiaturę fortepianową? O. Białe i czarne klawisze. P. Gdzie znajdziesz „c" ? O. Zawsze przed dwoma czarnymi klawiszami. P. Ile pełnych oktaw policzyłeś na rysunku klawiatury? Sześć pełnych oktaw: kontra, wielką, małą, raz, dwa razy i trzy razy kreśloną oktawę. Z oktawy subkontra są tylko dwa tony a do pełnej oktawy cztery razy kreślonej brakuje jeden ton; „h". —

LeKcja trzecia.

Nauka o tonach.

(c. d.)

Omówione dotychczas środki wystarczają zupełnie do zapisania siedmiu zasadniczych tonów c, d, e, f, g, a, h, we wszystkich oktawach. Tony te odpowiadają białym klawiszom klawiatury fortepianowej, zamieszczonej w lekcji drugiej.

Przypatrzywszy się tej klawiaturze widzisz, że między białymi klawiszami są umieszczone czarne. Lecz nie wszędzie. A mianowicie między klawiszem c—d, d—e, f—g, g—a, a—h są czarne klawisze — nie ma ich między klawiszem e f, h c. Co to ma znaczyć zaraz Ci wyjaśnię. Mówimy, że między tonem c—d, d—e, f-g, g—a, a—h jest cały ton, pomiędzy zaś tonami e f, h c jest tylko półton. Półtony te: e f, h c, nazywają się półtonami naturalnymi. Pomiędzy całe tony c—d, d e, f—g, g— a, a—h wstawiono półtony, które powstały z podwyższenia lub obniżenia tonów zasadniczych. Do podwyższania tonów używa się krzyżyka, do obniżania tonów używa się bemola. Nuta podwyższona krzyżykiem przybiera do swojej nazwy końcówkę „is" a więc c z krzyżykiem nazywa się cis (wymawia się c-is nie ćis), d z krzyżykiem dis, e z krzyżykiem eis (wymawia się e-is *nie czytaj z niemiecka ais!), f z krzyżykiem fis, g z krzyżykiem gis, a z krzyżykiem ais, h z krzyżykiem his. Nuta obniżona bemolem przybiera do swej nazwy końcówkę es. A więc c z bemolem nazywa się ces, d z bemolem des, e z bemolem es, f z bemolem fes, g z bemolem ges, a z bemolem as (nie aes), **h** z **bemolem b** (wyjątek! zamiast hes — h z bemolem czyta się b).

Prócz krzyżyka i bemola używa się jeszcze w piśmie nutowem kasownika. Kasownik przywraca nucie jej dawne brzmienie i nazwę, a więc znosi (kasuje) działanie krzyżyka lub bemola. Krzyżyk, bemol i kasownik nazywamy znakami chromatycznymi.

b *f

Krzyżyk *llemol* *Kasownik*

Pisze się znaki chromatyczne dokładnie na tej linji lub polu, na których leży nuta, do której te znaki się odnoszą.

Teraz zrozumiesz co znaczą czarne klawisze. Każdy z nich nosi podwójną nazwę. Zależnie od tego, czy uważamy go w danej chwili za podwyższoną nutę dolną (z lewej strony) czy za obniżoną górną (z prawej strony). Tak więc klawisz czarny między c—d nazywać się może cis lub des — cis będzie się nazywał o ile uważamy go za podwyż.

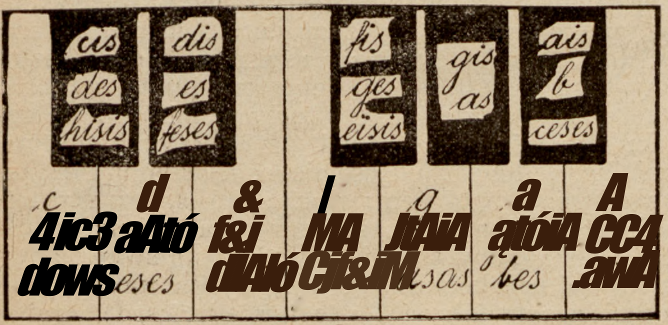
szone c — des nazwiemy go o ile uważać go będziemy za obniżone d. Podobnie ton między d —e nazywał się będzie dis lub es, ton między f—g — fis lub ges, ton między g—a — gis lub as, ton między a—h — ais lub b.

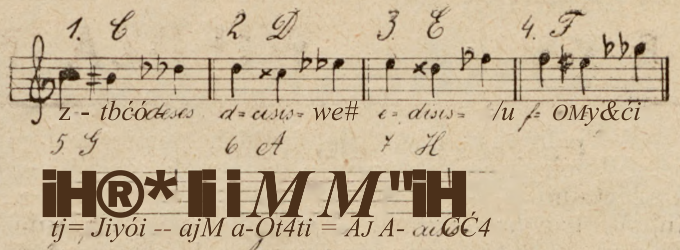
Znaki chromatyczne są więc znakomitym środkiem pomagającym do zapisania wielu tonów. Słowo „chromatyczny" — jest pochodzenia greckiego i znaczy po polsku „barwny". W dawnych czasach bowiem krzyżyk, bemol i kasownik pisano barwnie, aby lepiej były widoczne. (O ile masz sposobność przypatrz się księgom kościelnym, w których są nuty — muszą to być starsze księgi).

Krzyżyk więc, podwyższa nutę o pół tonu, bemol obniża o pół tonu. Możemy jednak podwyższyć każdą nutę dwukrotnie za pomocą podwójnego krzyżyka = X lub dwukrotnie obniżyć przy pomocy podwójnego bemola.

Nuta oznaczona podwójnym krzyżykiem przybiera do swojej nazwy końcówkę isis, nuta oznaczona podwójnym bemolem przybiera do swojej nazwy końcówkę eses. Tak więc c z podwójnym krzyżykiem nazywa się cisis, d — tlisis, e — eisis, f — fisis, g — gisis, a — aisis, h — hisis — c z podwójnym bemolem nazywa się ceses, d — deses, e — eses, f — feses, g — geses, a — asas, h — bes! —

Wynika z powyższego, że klawisz może nosić nawet potrójną nazwę. Następujące ryciny przedstawią Ci to dokładnie. Przyglądnij się im dobrze i wyucz.





Z powyższego rysunku nauczyłeś się nazywać każdy ton trojaką nazwą i zapisywać go w trojaki sposób. N. p. c — możesz nazwać his i deses. Sposób pisania i nazwa są więc różne: raz piszemy i nazywamy ton c, drugi raz piszemy i nazywamy his, trzeci raz piszemy i nazywamy deses — dźwięk jednak będzie zawsze ten sam. Tony, które różnie się nazywają i różniesię piszą — lecz brzmią jednakowo nazywamy **tonami enharmonicznymi** (jednobrzmiącymi).

Repetycja trzecia.

1. Nazwij półtony (czarne klawisze) w dwojaki sposób! (Napisz to!)
2. Nazwij białe klawisze w trojaki sposób! (Napisz to!)
3. Zapisz wszystkie tony od c—c, dodając do każdego krzyżyk, podwójny krzyżyk, bemol i podwójny bemol. Pod nutami temi napisz ich nazwy. N. p. c, cis, cisis, ces, ceses itd. — Ćwicz to pilnie.

Wskazówki.

Ćwiczenia powyższe pisz na swoim zeszycie nutowym. Każde ćwiczenie zagraj potem na swoim instrumencie.

— — —

Wspomnienia.

Wymuszone „bis"

Kompozytor włoski Piotr Mascagni opowiada w pamiętnikach swoich z roku 1892 zdarzenie, które jako bardzo charakterystyczne dla ludzi o gorącej krwi południa podajemy w całej rozciągłości:

Przypominam sobie, jak pewnej niedzieli odbywało się popołudniowe przedstawienie operetki „Satanello". Teatr był pełny jak główka maku a gwar w nim był taki, jaki być może tylko w teatrze neapolitańskim, /.ądano powtórzenia jednego ustępu z operetki. Ponieważ wieczorem występowali ci sami śpiewacy co popołudniu, nie chciałem ich męczyć — z trudem więc, pomimo piekielnych „bis" prowadziłem przedstawienie dalej Rozlegają się wrzaski, zaczyna się gwizdanie i robienie piekła aż do utraty zmysłów — nie bacząc na to — gram dalej. Aż naraz z loży trzeciego piętra wypada jakiś przedmiot a opisawszy piękną linję krzywą uderza dokładnie w oparcie mojego kapelmistrzowskiego krzesła. Była to poduszka z fotelu wysłana jako pośpieszna posyłka pod moim adresem. Naturalnie natychmiast zagrałem „bis" żądane ze względu na poparcie tego żądania tak bardzo przekonywującym argumentem. —

Wspomnienia.

Ostatnie godziny Chopina.

W jednem z pism niemieckich pomieszczono list Wojciecha Grzymały o ostatnich godzinach naszego mistrza tonów.

Wojciech Grzymała, wielbiciel i przyjaciel Chopina, pisał list ten do Augusta Leo w Paryżu, o którym wielki nasz muzyk powiedział, że jest jednym z tych, którzy najlepiej rozumieli jego twórczość.

List brzmi tak:

„Mój drogi Przyjacielu!

Wielka to dla mnie pociecha, że mogę Pana jeszcze nazwać tem mianem teraz, kiedy serce pęka mi z rozpaczy i przepełnione jest smutkiem, który Pan tak szczerze podziela — bo nasz Chopin już nie żyje. Pustka, jaką nam po sobie zostawia, powinnaby wzmocnić tylko naszą sympatję, albowiem my dwaj niezapomnimy go do końca życia, ani też nie przestaniemy nigdy braku jego odczuwać. Kilka razy już próbowałem pisać do Pana, ale, gdy zaczynam mówić o chorobie Chopina, pióro wypadło mi z ręki w obawie, że, gdy powierzę papierowi swoją trwogę, nabierze ona doniosłości faktycznej.

Od wyjazdu Pana radził się Chopin kilku homeopatów oraz kilku lekarzy starej szkoły. Ale na nic Się to niezdało. Doktorzy: Roth, Simon, Oldendorf, Fraenkel (z Warszawy) Ludwig Blachę, Crevillier, oraz wielu innych, robili, co mogli. Cierpienie zanadto wszakże było już rozwinięte, a chory za słaby, aby jeszcze mógł być uratowany. Lato spędził w Chaitlot. Ale ani przecudowne położenie, ani promienie słońca nie zdołały go rozweselić, nie dały mu zapomnienia w cierpieniu. Jedna tylko prawdziwa pociecha wzmocniła na nowo bicie słabego serca. Przyjechała siostra Chopina, którą tak bardzo kochał; przyjechała mimę wszelkich trudności, jakie musiała zwalczać aby uzyskać pozwolenie opuszczenia Warszawy.

By pojechać do Paryża i przy biednym bracie objąć obowiązki pielęgniarki, musiała nadto rozstać się z matką, mężem i z dziećmi. Przez kilka dni zmiana była widoczna i dobroczynna, ale był to ostatni uśmiech życia — ono samo już nie powróciło, uciekało. Nastąpiła wodna puchlina, a wszelkie wysiłki nauki, zmierzające do jej powstrzymania, były daremne. Pomimo to, nadzieja chorego była tak silna, że sam jeszcze zarządził przeprowadzkę na plac Vendome, gdzię była niegdyś ambasada rosyjska, i umeblował prześliczny apartament.

Sposobił się nawet do ponownego podjęcia prac swoich. Dusza jego tonęła w harmonji, ale nie miał już siły zasiąść przy fortepianie ani utrzymać pióra. Rozdzierający był widok tego wielkiego ducha, skazanego na bezpłodność skutkiem braku sił czysto materjalnych, I człowiek zapytuje siebie, dlaczego skoro dzieła artysty są nieśmiertelne, geniusz, który je zrodził, musi zgasnąć w jutrzence jego życia? Ale nie panuję nad sobą dzisiaj tak dalece, żebym rzeczy podobne mógł rozważać.

Gdy w duszy jego zapanował spokój, gdy nie mógł już zwyciężyć swojej bezsilności, ogarnęło go niezachwiane przekonanie, że już żyć nie może. Od tej chwili do jego zgonu upłynęło zaledwie dni dziesięć... Ale te dziesięć dni mają dla jego przyjaciół taką samą wartość, jak całe jego artystyczne życie. Nawet najbardziej stoicka starożytność nie pozostawiła przykładu śmierci piękniejszej i większej — bardziej chrześcijańskiej, czystej duszy. Agonia, po spowiedzi i przyjęciu Sakramentów, trwała jeszcze trzy dni i trzy noce. Lekarze nadziwić się nie mogli tej niespożytej sile życiowej. W tych chwilach owładnęło mną przekonanie, że gdyby nie był miał nieszczęścia poznania George Sand (?), która zatruwała całe jego istnienie, byłby dożył najpóźniejszego wieku.

Ostatniego dnia zachował do ostatniej godziny całą bystrość umysłu. Podnosił się niekiedy, siadał i do dwudziestu przynajmniej osób, do swoich wielbicieli, którzy przez cztery dni i cztery noce na klęczkach nieustannie odmawiali modlitwy, zwracał się z radami, z perswazjami, powiedziałbym nawet ze słowami pociechy, wykazując niepojętą wprost świadomość, umiarkowanie i bystrość; przytem dobroć jego i pobłażliwość były już nie z tego świata. Poznawał wszystkich i przypominał sobie właściwości każdego. Potem podyktował ostatnią wolę swoją w sprawie swoich dzieł.

O g. 2 po północy, z 17 na 18 (października 1849 r.) we środę, uśmiechając się do przedostatniej chwili, która zgon jego poprzedzała, przeszedł do innego życia, przyczem pocałował Gutmanna i usiłował panią Cleisinger uścisnąć. Teraz, jesteśmy tego pewni, dusza jego przebywa u Boga, a ta dusza będzie bardzo kochana. Na kilka godzin przed śmiercią prosił panią Potocką o trzy melodje Belliniego i Rossiniego, które ona odśpiewała łkającym głosem: słuchał ich — tych ostatnich dźwięków z tego świata — zadumany.

Zażądał, aby ciało jego poddano autopsji, albowiem był przekonany, że medycyna choroby jeszcze nie zrozumiała. W istocie nie była to choroba, której się domyślano, ale swoją drogą nie byłby mógł żyć dłużej. Trzeciego dnia zwłoki zabalsamowane i zupełnie ubrane wystawione zostały wśród kwiatów. Przyjaciołom, oraz ludziom obojętnym dozwolone zostało rzucić ostatnie spojrzenie na rysy wielkiego mistrza. Reąuiem Mozarta i jego własny marsz żałobny wykonane były z uczestnictwem Lablache'a, pani Viardot i towarzystwa koncertowego. Dla charakterystyki czasu, na zakończenie listu swego, muszę Panu jeszcze donieść, że artyści zażądali 2,000 fr. za to ostatnie uczczenie Chopina, które przez szacunek dla samych siebie powinni byli przynieść jego pamięci w darze, nie zaś sprzedawać.

Szczerze oddany Wojciech.

Na dziesięć dni przed śmiercią wyliczył wszystkie te osoby, które najlepiej mogły pojąć wszystkie intencje jego muzyki oraz zrozumieć i mówił, że pańskie zdanie w tym względzie ma dla niego duże znaczenie, albowiem jest umiarkowane, głęboko uzasadnione i wolne od pochlebstw.

Gdy będę miał szczęście widzieć Pana, opowiem fakt jasnowidzenia magnetycznego, najbardziej zdumiewający ze wszystkiego, co dotąd czytałem, coś, czego jednak biało na czarnym papierze napisać nie mogę.“

RozrywKi

Znawcy.

Kapelmistrz pewnej opery nadwornej zaangażował dwu nowych fagocistów. Intendent teatru zawezwał go do siebie i zażądał, aby natychmiast nowozaangażowanych muzyków „na tych długich kijach" zwolnił bo — „wyobraź pan sobie" uważałem na nich dobrze przez całą dzisiejszą operę nie wiem czy wszystkiego razem 15 minut grali — pozatem siedzieli sobie w kącie i chyba drzemali. „Takich ludzi nie potrzebujemy".

— — —

O innym znów intendencie nadwornej opery opowiadają, że nie chciał żadną miarą zgodzić się na zwolnienie 75 letniego flecisty. Kapelmistrz zwrócił raz podczas próby uwagę intendenta na to, że staruszek flecista nie ma już nawet siły flet utrzymać w ręku, po kilku taktach opada mu instrument na dół. Intendent przekonał się o tem pokiwał głową a potem powiada do kapelmistrza; wskazując na klarnecistów: „To prawda mój panie ale może mu pan dać taki instrument który od razu trzyma się na dół!

— — —

O Händlu czytamy jeszcze następującą anegdotkę :

Händel przed próbą swego trudnego Te Deum laudamus, które przerabiał odstępami zawoła!:

Panowie ! Huncwot ten, kto zbłądzi!

Wzniosłość kompozycji, dobre wykonanie jej takt jednak go porwały, że podniecony i uduchowiony zapomniał przy końcu jednej części podać tak do następnej, aż go upomniał jeden z wykonawców.

Händel wzdrygnął się, nie mógł się uspokoić, wreszcie przy końcu odstępu zalewając się łzami zawołał:

Panowie ! Ja jestem huncwot!

— — —

Skutki dobrej lekcji śpiewu.

Służąca do panienki: Proszę panienki, przyszedł nauczyciel śpiewu,

Pan domu do służącej: Natychmiast zamknij psa, bo znowu ucieknie.

KalendarzyK muzyczny

Wrzesień 1926.

Od 15-go do 30-go.

Dnia 18-go września 1857 r. zmarł w Warszawie Karol Kurpiński. Napisał 26 polskich oper. Niektóre z nich cieszyły się dłuższem powodzeniem : „Jadwiga" „Szarlatan" „Zamek na Czorsztynie". Prócz oper pisał utwory orkiestralne, chóralne, balety (3). Pozostawił po sobie podręcznik do nauki harmonji. Urodził się w poznańskiem 6-go marca 1785 r.

Tegoż dnia 1887 r. urodził się w Warszawie **Ludomir Różycki.** Pisze opery, poematy symfoniczne, utwory fortepianowe, orkiestralne, kameralne pieśni. Z dzieł jego najznaczniejsze są: „Bolesław Śmiały", „Meduza", „Eros i Psyche", „Pan Twardowski", „Casanowa" i „Kazimierz Wielki".

Dnia 21-go września 1869 r. urodził się w Kaliszu Henryk Melcer, dyrektor państw, konserwatorjum w Warszawie. Pisze utwory na fortepjan, opery, („Marja") muzykę kameralną i chóralną.

W tym sainym dniu 1908 r. zmarł w Biarritz skrzypek-wirtuoz Pablo de Sarasate (Hiszpan, syn kapelm. wojsk.) urodził się w r. 1844.

Tego samego dnia r. 1845 urodził się August Wilhelmj niemiecki skrzypek. Zmarł w r. 1908.

Dnia 22 września 1823 r. urodził się w Warszawie Maurycy Karasowski, czellista. Prócz kompozycji na czello z fortepjanem napisał: „Historję opery Polskiej" i życiorys Chopina. Zmarł w roku 1892.

Dnia 24 września 1835 r. umarł w Puteaux koło Paryża Vincenzo Bellini. Na orkiestrę wojskową opracowane są z jego oper: „La sonnambula" („Lunatyczka") i „Norma". Urodził się w roku 1801.

Dnia 25 września 1683 r. urodził się Jan Filip Rameau. Zmarł 1764 r. (Patrz „Muzyk Wojsk." Nr. 4.)

Dnia 27 września 1921 r. zmarł w Neustrelitz Engelbert Humperdinck (Patrz Nr. 4.)

Wolne posady

W orkiestrze 10 pp. w Łowiczu potrzeba:
1 Barytonisty,
1 Klarnecisty B,
1 Basisty Es,
1 Kornecisty I B.

Podania według wskazówek zawartych w Nr. 1 „Muzyka" kierować do Pana kapelmistrza 10 p.p. J. Waltera w Łowiczu do dnia 30 października br.

Posad poszuKują

1. **Rutynowany kapelmistrz,** obejmie posadę w orkiestrze nieetatowej. Adres w redakcji „Muzyka".

2. **Jermil Borówko,** rei. prawosławnej, nar. rosyjskiej, lat 27, żonaty, gra na barytonie i puzonie cugowym, ostatnio służył w K. D. Ml. of. Piech. Nr. 1 w Chełmnie, odnośne świadectwa posiada — reflektuje na 150 zł. mies. Referencje. — Adres petenta: Chełmno Wybudowanie Nr. 2.

Czasopisma muzyczne.

(Podajemy treść nadesłanych do nas czasopism muzycznych.)

Muzyka i Śpiew, miesięcznik artystyczny poświęcony sprawom muzycznym i zawodowym. Wychodzi w Krakowie. Rok VIII. Prenumerata roczna 8 zł. Wydawca i redaktor Roman Ferek.

Adres dla zamówień: Roman Ferek, Kraków, ulica św. Krzyża 11 „Głos Narodu[14].

Nr. 66 Muzyki i Śpiewu przynosi: „Muzyka czynnikiem demoralizującym" Tekst do psalmów Mikołaja Gomółki. „Deus repulisti nos et destruxisti nos" Dr. J. Reissa „Jazz powojenna psychoza tańca". Psalmy Mikołaja Gomółki w opracowaniu Dr. J. Reissa (c. d. Nuty) H. Gralski Fizyczna praca muzyka. Pieśni kościelne na chór mieszany K. Garbusińskiego (nuty) H. Gralski Bilans muzykalności teraźniejszej Chiny. Messa „Mater inviolata" O. Bernardino Rizzi, Literatura muzyczna. Nowości muzyczne. K. Garbusińskiego pieśni popularne, okolicznościowe i ludowe na chór mieszany. Nuty pieśń 27, 28 i 29. T. Flaszy, Wieniec pieśni i piosenek dla dziatwy szkolnej, (c. d.) „Rys techniki harmonicznej" (c. d.) Anegdoty muzyczne. W dodatku „Melodje" organie Związku Naucz. Muzyki i Śpiewu: Odezwa Zarządu Głównego do P. T. Członków. Zużycie energji w śpiewie i muzyce. Metodyka nauczania śpiewu w szkołach powsz. Bolesław Wallek-Walewski. Audycje muzyczne dla młodzieży szkół powszechnych w Warszawie. Komunikaty „Nowości muzyczne".

Miesięcznik „Muzyka i Śpiew" dla swej bogatej treści, poruszającej wiele tematów ciekawych powinien znaleść się w bibljotece każdej orkiestry wojskowej.

Kronika Muzyczna Organistów diecezji lubelskiej. Rocznik I. Nr. I. Maj 1925 r.

Treść: Od Redakcji — Błogosławieństwo Ks. Biskupa lubelskiego. — Z ruchu muzycznego. — O kształceniu głosów chłopięcych. — Z naszych spraw (organizacyjne). — Wydawca: Kollegium Polskich Organistów-Chórmistrzów okręgu lubelskiego. — Redaktor W. Tyszkowski, organista katedry lubelskiej.

Kronika Muzyczna. Rocznik II. Nr. 1 (2) Styczeń 1926 r.

Treść: „Hasło". — Kilka myśli o organach. Wskazówki dla kierowników amatorskich zespołów muzycznych. — Z ruchu muzycznego. — Z naszych spraw (organizacyjne).

Kronika Muzyczna. Nr. 3. Czerwiec 1926.

Treść: O kierowaniu śpiewem gregorjańskim. Wskazówki dla amat. zespołów muzycznych. — Organy. Parafja. — Rodzina. — Z ruchu muzycznego. — Z naszych spraw.

Od Administracji

Do P. T. CzytelniKów.

Donosimy uprzejmie, że Nr. 1, 2, 3 i 4 „Muzyka wojskowego" są zupełnie wyczerpane.

Wobec tego nowowstępujący P. T. Prenumeratorzy otrzymywać mogą czasopismo dopiero od Nr. 5 t. j. 15 września b. r. Za nowowstępujących uważamy tych P. T. Prenumeratorów, którzy zamówili „Muzyka" po 5 września. Na życzenie jednak dostarczamy odbitki z Nr. 3 i 4, jako załącznik do Nr. 5.

W odbitce tej podajemy lekcje 1 i 2 z „Wiedzy muzycznej". Przesłaną więc prenumeratę wpisujemy na przyszły kwartał.

Za odbitki lekcji z Nr. 3 i 4 liczymy 50 gr.

Podając ten radosny objaw poczytności „Muzyka" do wiadomości P. T. Prenumeratorów prosimy o dalsze jednanie nam przyjaciół w kołach, interesujących się muzyką, zwłaszcza wśród muzyków wojskowych, cywilnych, wśród orkiestr uczniowskich, strażackich, górniczych, parafjalnych etc.

* * *

W spisie prenumeratorów, którzy nadesłali na czas rozwiązanie zagadki wydrukowano przez pomyłkę; P. Kotliński Stefan 23 pp. ma być: P. Kotlicki Stefan 23 pp.

Poza terminem nadeszły następujące rozwiązania: PP. Biskupski Stanisław ork. 60 pp., Simanowski Jerzy ork. 24 p. ul., Waniczek Władysław ork. 2 pp. Leg.

Administracja „Muzyka Wojskowego"

Odpowiedzi RedaKcji

P. kapelmistrz Gojdało, Miły serdeczny list z podziękowaniem otrzymałem. Odpowiedź listownie.

P. kapelmistrz Grafka. Przesyłka otrzymana. Za dobre słowa dzięki. Cześć!

P. kapelmistrz Rulc. Wszystko szczęśliwie nadeszło. Dzięki. Pozdrowienia!

P. W. Tyszkowski, organistą katedralny w Lublinie. Za dopisek na czeku serdeczne dzięki. Prosimy o poparcie. Serdeczne szczęść Boże i Wam w Waszej pracy!

P. kapelmistrz Kościesza. Za kartkę dzięki. Egzemplarze wysłane.

P. kapelmistrz Wiltos. Widoczna pomyłka w liczeniu przy wysyłaniu. Dziś uzupełniamy— za omyłkę szczerze przepraszamy.

P. kapelmistrz Baranowski. Za miły list dzięki. Egzemplarze dziś wysłane. Nr. 1 zupełnie wyczerpany. Obszernie w liście.

P. kapelmistrz Rodkiewicz. Dzięki za poparcie! Serdeczne pozdrowienia. Cześć!

P. kapelmistrz Wilkuszewski. Egzemplarze wysy. łamy. Prosimy o poparcie. Cześć!

P. kapelmistrz Rund. Dzięki za miły list. Na artykuły czekam. Sprawa wydawnictwa kompozycji W. P. kolegi w toku. Odpowiedź listem.

P. sierżant Waniczek. Za kartkę dzięki serdeczne. Trochę za późno — nie pańska wina! Imponują mi ostatnie słowa kartki! Cześć!

P. kapelmistrz Stępniewski W. Egzemplarze stanowczo wysłane. Zareklamować proszę na poczcie. A może w koszarach przepadły? I taki wypadek zaszedł. Wysyłam ponownie wraz z Nr. 5.

P. Elew B. Za miłe słowa dziękuję. Tak prawda — chcę być Waszym przyjacielem i jestem nim naprawdę. Chcecie mnie poznać — bodaj z fotografji? Zaczekajcie na razie nie mam miejsca na to w „Muzyku". Pracujcie nad sobą tak, jak mi w liście przyrzekacie — będzie to dla mnie prawdziwą uciechą, że mój „Muzyk" Was do pracy zachęcił — jak mi piszecie. Pozdrawiam Was serdecznie ! Cześć!

P. Z. R. w G. Nie rozumiem Pana. Czego się Pan boi — aby orkiestrant wmjskowy nie był „za mądry"? Szczere współczucie i na tem koniec.

P. kapelmistrz Stoczewski. Stokrotne dzięki! Proszę o artykuły. Cześć!

P. kapelmistrz Szlendak. „Muzyk" Nr. 2 napewno wysłany. Prowadzimy bardzo ścisłą ewidencję. Poczta w Ch. lub poczta w pułku powinna odpowiadać — w Grudziądzu na poczcie nic nie zalega — przekonałem się. Wysyłam ponownie 32 egzemplarze. W razie odnalezie-

nia pierwszej przesyłki proszę uprzejmie o zwrot drugiej. Cześć!

P. tambormajor Biskupski. Ma Pan słuszność! Trąby jerychońskie napewno grały w d-moll bo zdemolowały mury Jerycha. Zagadka konkursowa nadesłana za późno ! Cześć!

Sposób użycia blanKietówP.K.O.

Blankiet P. K. O. składa się z trzech części:
1. Potwierdzenie dla wpłacającego,
2. Dowód wpłaty,
3. Dowód wpisu.

Wypełnić należy atramentem lub ołówkiem atramentowym (chemicznym) wszystkie trzy części w sposób następujący:

W części 1. (Potwierdzenie dla wpłacającego) wypisać datę i słowami kwotę, którą się wysyła.

W części 2. wypisać kwotę cyframi, swoje imię i nazwisko, bliższy adres i datę.

W części 3. wypisać kwotę cyframi, swoje imię nazwisko, adres i datę.

Urzędnik pocztowy podpisuje część 1., przybija pieczątkę urzędu pocztowego — tę część oddziera i oddaje temu co wysyła pieniądze jako dowód, że wpłatę przyjęto. Kto taki dowód w ręku posiada — me potrzebuje więcej żadnych kwitów od odbiorcy pieniędzy. Jest to zupełnie dostateczny dowód prawny, Część 2. i 3. urzędnik pocztowy wysyła do P.K.O. (Poczt. Kasy Oszczędności).

Kto chce napisać coś do Redakcji „Muzyka Wojskowego" na blankiecie n. p. za co pieniądze wysyła, za ile egzemplarzy lub wogóle czego sobie życzy — musi na odwrotnej stronie części 2. nakleić znaczek za 11 gr i pisać tak, aby wszystko na wolnej przestrzeni odwrotnej części drugiej zmieścić. Wyrazy napisane na części 3. nie dochodzą do naszej wiadomości, gdyż ta część pozostaje na zawsze w P. K. O.

Prosimy usilnie przy wysyłaniu do nas pieniędzy nie używać zwykłych przekazów pieniężnych, bo jest to kosztowne dla wysyłającego i dla nas — przyczem utrudnia nam pracę.

O ile ktoś nie posiada blankietu naszego, niech sobie zapamięta numer naszego rachunku (konta) w P. K. O.:

208081.

Przy braku naszego blankietu urzędnik na poczcie wyda blankiet pusty zupełnie, ale wtedy trzeba wpisać nasz numer 208031. Numer ten trzeba wpisać na dowodzie wpisu po słowach : na konto X° .

Dla uproszczenia rachunkowości dobrze jest, gdy wszyscy prenumeratorzy jednej i tej samej orkiestry wysyłają jednym blankietem całą sumę. Prosimy tylko w tym wypadku donieść nam wkrótce nazwiska poszczególnych prenumeratorów i czas za jaki zapłacili. —

O ile szczególnych życzeń w tym względzie nie ma, wysyłamy każdorazowo „Muzyka" na ręce p. kapelmistrza względnie najstarszego stopniem prenumeratora.

Prosimy zatem bardzo uprzejmie P.P. odbiorców przesyłek zbiorowych o natychmiastowe rozdanie numerów P. P. prenumeratorom i z góry za tę przysługę dziękujemy. —

Kto jednek życzy sobie osobno „Muzyka" otrzymywać — prosimy, by nam o tem doniósł — życzenie jego zostanie natychmiast spełnione.

Wynik pierwszej zagadki konkursowej.

Wszyscy biorący udział w konkursie rozwiązali zagadkę w ten sposób: do napisania nazwiska Haase użyli trzech nut: h as e.

Można było rozwiązać ją inaczej używając dwu nut w różnych kluczach a nawet wystarcza jedna nuta.

Przykłady podamy numerze szóstym. Mimo to zarządziliśmy losowanie nadesłanych na czas rozwiązań.

Przy losowaniu nagroda padła na pana

Józefa Miruckiego, plutonowego 59 p. p.

Wobec tego p. Mirucki będzie od dnia 1. X. br. do dnia 1. X. 1927 r. otrzymywał „Muzyka Wojskowego bezpłatnie.

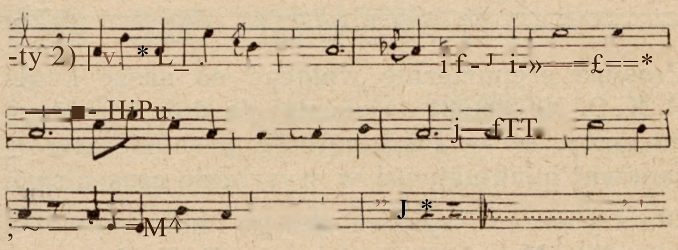
Druga zagadKa Konkursowa.

(nadesłana przez p. kapelm. J. Koseckiego.)

Przeczytać poniższą piosenkę mieszając nazwy nut włoskie do, re, mi, fa, sol, la, si z powszechnie u nas używanemi.

Łamigłówka nutowa.

Każda z pięciu panien tę piosnkę śpiewała,
I każda w niej innego chłopczyka szukała:



Rozwiązanie nadsyłać pod adresem redakcji do dnia 22-go października .

Dobre rozwiązanie będ zie nagrodzone biustem F. Chopina (3/, naturalnej v /ielkości).

Pod uwagę będą bran e **tylko** te rozwiązania które nadejdą napisane na poniższym wycinku.

(Wyciąć, nakleić na kartkę korespondencyjną, ofrankować i wysłać pod adresem: Red; akcja „Muzyka Wojskowego Grudziądz, Tuszewska Grobla 1** 81.)

2. Zagadka konkursowa.

Imię i nazwisko: ....

Adres: ....

Rozwiązanie zagadki:

Data: ....

Podpis: ....

Do nowych Prenumeratorów!

Ponieważ „Muzyka Wojskowego" jako dwutygodnik możemy za opłatą ryczałtową wysyłać tylko dwa razy w miesiącu, zawiadamiamy naszych P. T. Czytelników, że

nowym P. T. Prenumeratorom

wysyłać będziemy czasopismo w najbliższym terminie po otrzymaniu zamówienia t. zn. zamówione egzemplarze przed dniem 10-go każdego miesiąca wysyłać będziemy

w dniu 15-go każdego miesiąca

zamówione zaś przed 20 każdego miesiąca

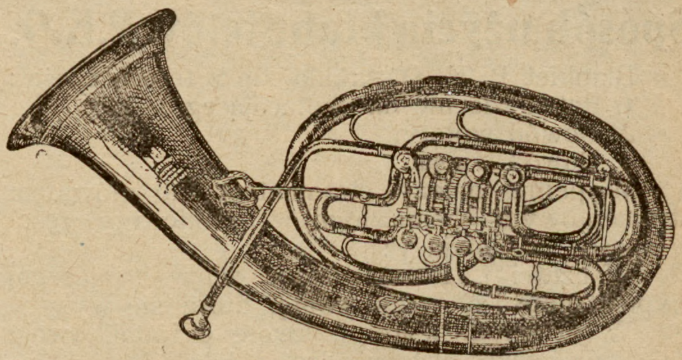
w dniu 1-go każdego miesiąca

następującego po zamówieniu.

Równocześnie donosimy, iż Nr. 1 wyczerpany zupełnie, o ile jednak napłynie odpowiednia ilość zamówień zrobimy drugi nakład tego numeru i dostarczymy po wyjściu P. T. Prenumeratorom.

Prosimy prenumeratę wpłacać na nasze konto P. K. O. No 2080151 najpóźniej do dnia 5 każdego miesiąca. — — Punktualność prenumeratorów zapewni punktualność w wysyłaniu czasopisma.

Dla szybszego i sprawniejszego funkcjonowania wysyłki „Muzyka" prosimy, by P. T. Prenumeratorzy jednej i tej samej orkiestry wskazali jeden adres, pod którym będziemy wysyłali czasopismo.



Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).